

***“El cuerpo místico de la reina”:  
Imágenes de María Luisa de Parma en el teatro tardobarroco  
de la representación del poder (1792-1797) \****

Germán Labrador López de Azcona

Existe en torno a la historiografía de la reina María Luisa de Parma una rara coincidencia en cuanto al interés que suscita su figura y a la interpretación que se hace de la misma, interés que ha sido principalmente dirigido, ya desde 1793, a la “destrucción” de su imagen pública, con pocas excepciones<sup>1</sup>. Sin entrar en el fondo de la cuestión, en el presente trabajo se plantea la construcción de esa imagen, mediante el estudio de un repertorio inédito y claramente marginal en la historia del teatro: las loas escritas con motivo del aniversario de la reina, entre 1792 y 1797.

En las páginas que siguen se pretende mostrar cómo música, declamación, tramoya y escenografía se pusieron al servicio, durante un período singularmente efímero, de la glorificación de la reina María Luisa de Parma en los teatros públicos de Madrid. Aunque nunca expresadas con tal fuerza y continuidad en el caso de una reina, estas manifestaciones de exaltación monárquica no carecían de precedente, aunque muy lejano, durante el siglo anterior; de hecho, parte consustancial a las representaciones que se hacían en el coliseo del Palacio del

\* El presente texto ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Rasgos culturales nacionales y europeos en la escena lírica del Madrid de la Ilustración (1765-1800): Teatro musical y música para el teatro* desde enero de 2008. Comunidad de Madrid-Universidad Autónoma (2007). Proyecto CCG07-UAM/HUM-1778.

<sup>1</sup> Acaso la más notoria haya sido la de Pérez de Guzmán, rápidamente contestada por Villaurrutia. La construcción de la imagen de la María Luisa de Parma desde el siglo XVIII (o, más bien, su “destrucción”) es objeto de gran parte del trabajo de A.J. Calvo Maturana, *María Luisa de Parma: reina de España, esclava del mito*, Granada 2007.

Buen Retiro era la loa, en la que principalmente se glorificaba la monarquía, con un lenguaje y unas convenciones que dieron lugar a un tipo particular dentro de este género: la loa cortesana o palaciega. Del mismo modo que con los últimos Austrias, en estas “loas cortesanas” se desplegaba un programa que muchas veces iba más allá del propio texto y de la representación, ya que por medio de la alegoría era posible hacer llegar significados que no siempre se hacían explícitos, y que manifestaban el poder o la grandeza de la casa reinante. En efecto, en la última década del siglo XVIII se “recupera” un género prácticamente olvidado, precisamente con la misma función encomiástica, y conservando en gran medida el ideal barroco de loa y de representación del poder real. Significativamente, será por medio de la reina, tanto como del rey, como este género regresará a la escena.

Paralelamente a la utilización de un género que resurge a finales del siglo XVIII, resulta muy llamativo comprobar cómo el elogio tanto de Carlos IV como de María Luisa corresponde al mismo lenguaje, arquetipos y presupuestos que se emplean en las loas escritas para los últimos Austrias. Más aún; la propia naturaleza de la loa, en la que es posible apreciar un valor preceptivo, en términos literarios, tiene otro valor normativo implícito, objeto de nuestro estudio: la concepción de la monarquía en la época y el modo de representarla <sup>2</sup>. Del mismo modo que en los sermones de la Capilla en otra época, en los que se legitima la monarquía y se ofrece determinada visión de la misma, la loa cortesana es una auténtica profesión de fe del literato, aunque dirigida a otro tipo de público, que paga una entrada y únicamente busca diversión <sup>3</sup>. Profesión de fe en la monarquía y sus principios, por tanto, dirigida a una congregación que festeja, y que movida por fines menos piadosos pero igualmente colectivos,

<sup>2</sup> Efectivamente, la loa tiene un valor preceptivo, al expresarse una visión sobre el género en términos literarios. Así, R.Mª Pino, “Apuntes sobre una función preceptiva en las loas”, en I. Arellano, K. Spang y C.M. Pinillos (dirs.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo: Estudios y ediciones críticas*, Kassel 1994, pp. 81-102. Del mismo modo, la loa cortesana tiene un valor normativo implícito, objeto de nuestro estudio: la concepción de la monarquía y del modo de representarla.

<sup>3</sup> Al respecto de esta analogía, véase F. Negrodo del Cerro, “La palabra de Dios al servicio del Rey. La legitimación de la Casa de Austria en los sermones del siglo XVII”, en *Critición* 84-85 (Toulouse 2002) pp. 295-311. Asimismo, A. Álvarez-Ossorio Alvarino, “La sacralización de la dinastía en el púlpito de la Capilla Real en tiempos de Carlos II”, en *Critición* 84-85 (Toulouse 2002), pp. 313-332.

concorre a la liturgia del teatro. Y en esta enunciación de las glorias de la reina, y en el modo de hacerla llegar al público, no sólo aparecen elementos que confirman que la monarquía absoluta utiliza parecidos medios para su enaltecimiento público en una u otra época histórica; en la misma acción de introducir este tipo de encomio en la programación teatral se advierte cómo efectivamente la nueva dinastía acomoda el mensaje a su tiempo <sup>4</sup>, y cómo a la postre, se establece un nuevo sistema de comunicación de la política y de sus relaciones con los súbditos <sup>5</sup>. En definitiva, la fuerza del poder entra, declaradamente, en el espacio de lo lúdico, integrándose en la cartelera teatral madrileña de modo acaso forzado (de hecho, será una práctica efímera) e imponiendo un ceremonia de encomio, pero también de adhesión, en un entorno festivo y propio de la vida cotidiana, en el que este tipo de manifestaciones, en especial las centradas en la figura de la reina, quedaban reservadas a circunstancias muy señaladas. Las razones que llevaron a escenificar este “teatro del poder” siempre podrán ser matizadas, pero la intención de mostrar públicamente determinada imagen de María Luisa de Parma por estos medios constituye una realidad verdaderamente única en la tradición teatral madrileña.

### *La loa cortesana*

La loa, como espectáculo teatral dirigido a elogiar, es género de antigua raigambre el teatro español, y ampliamente estudiado en lo que concierne al siglo

<sup>4</sup> Téngase en cuenta que en Madrid no habían existido teatros hasta 1743 (Cruz) y 1745 (Príncipe). Ver J.A. Armona y Muga, “Carta de Armona a los editores del Memorial Literario”, en E. Palacios, J. Álvarez Barrientos y M<sup>a</sup> C. Sánchez García (eds.), *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785), Álava 1988, p. 289:

Ciento setenta años se estuvo representando en corrales, llamándose así vulgarmente al corto ámbito de algunas casas unidas para este efecto, las cuales se buscaron en las calles del Príncipe y la Cruz. Se hicieron, pues, los dos teatros que hoy tenemos en los años de [17]43 y 45.

<sup>5</sup> F. Rodríguez de la Flor, *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca 1989, p. 198, menciona la existencia de nuevos sistemas de comunicación y una nueva concepción de la política y de sus relaciones con las masas con la nueva dinastía.

XVII<sup>6</sup>. En concreto, vinculado a los últimos Austrias, surge un tipo de loa en España de gran sofisticación, que mereció el calificativo de “cortesana” o “palaciega”. Efectivamente, destinadas a ser representadas en el teatro del Buen Retiro, con todo lujo de tramoyas, música y danza, las loas escritas para ocasiones como natalicios, tratados de paz o circunstancias especialmente señaladas son muestra de un modo de entender el teatro al servicio de la exaltación de la monarquía, con códigos y características propios, mucho más elaborados que los de cualquier otro género breve (así, el entremés o el baile). Y es que, tanto por el público como por la circunstancia a que estaba destinada, la loa cortesana es un buen ejemplo de producción “erudita”, en un contexto –el de los géneros breves– eminentemente popular<sup>7</sup>. Muestra de ello es, además de su léxico, la sofisticación de los recursos escénicos que normalmente la caracterizaban: en primer lugar, las tramoyas y complicadas mutaciones, ausentes de los corrales de comedias hasta la segunda mitad del siglo XVIII; pero, sobre todo, el recurso una *poética del poder* basada en la alegoría y la metáfora, cuyo único fin es presentar, por analogía, la majestad y la omnisciencia del monarca, auténtico centro de este tipo de teatro<sup>8</sup>.

En esta exaltación del poder monárquico destacan dos recursos decisivos<sup>9</sup>: la suntuosidad en los medios de representación, que todavía hoy sorprenden por los recursos que se ponían al servicio de una manifestación teatral efímera

<sup>6</sup> Sobre este género y en concreto sobre la loa cortesana o palaciega, véase M. Zugasti, “Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca”, en *eHumanista: Journal of Iberian Studies* 6 (California 2006), pp. 100-113. Asimismo M. Sileri, “Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta”, en *Etiópicas. Revista de letras renacentistas* 1 (Huelva 2004-2005), pp. 243-270. Asimismo, referencia clásica, aunque limitada en su andadura al año 1650, J.L. Flecniakoska, *La loa*, Madrid 1975.

<sup>7</sup> Significativamente, ya Luzán refiere en su *Poética* (1737) la existencia de dos tipos de teatro: popular y erudito, aunque con un sentido diferente a nuestro propósito, para el que seguimos las reflexiones sobre el modelo de John Redfield que ofrece P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres 1978, capítulo II (existe traducción española, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid 1996).

<sup>8</sup> F. Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid 1995, p. 341.

<sup>9</sup> J. Farré, “Consideraciones generales acerca del espectáculo del elogio en el teatro cortesano del siglo de oro”, en M<sup>a</sup> L. Lobato y B.J. García (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Salamanca 2003, pp. 273-292.

y que —en el caso de la loa— se reducía a la celebración de determinado acontecimiento, fuera de cuya ocasión carecía de sentido, y el carácter tipificado y reiterativo en la sugerencia alegórica, presente tanto en el lenguaje como en la música, los textos y las representaciones visuales de personajes y conceptos.

Respondiendo siempre a un programa ideológico similar, la monarquía —el monarca— es aludida mediante metáforas y alegorías que fundamentalmente entroncan con la mitología clásica e incluso la emblemática, constituyendo un espectáculo de gran refinamiento y dirigido al público del propio palacio (cortesanos, en su mayor parte), aunque en mayor o menor medida el pueblo de Madrid tuviera acceso a estas representaciones. Este tipo de manifestación teatral decae con la llegada de Felipe V, motivo por el que se ha asociado la loa cortesana principalmente a los últimos Austrias. Fuera como fuese, la historiografía parece convenir en que, llegada a su fin la dinastía, la loa cortesana decae; así, Cotarelo, o E. Borrego<sup>10</sup>, lo que posiblemente ha sido el principal motivo por el que este género ha recibido menor atención en su andadura a través del siglo XVIII.

### *El repertorio*

Por ello resulta especialmente interesante reparar en una muestra tardía de este tipo de elogio monárquico: las loas escritas con motivo del aniversario de la reina María Luisa de Parma, ya en las postrimerías del siglo XVIII. Del mismo modo que sucede con otro tipo de manifestaciones destinadas a construir una imagen positiva de la reina, estas loas “surgen” repentinamente en 1792, y dejan de representarse (y, por tanto, de ser encargadas) en 1797. Existen en esta reaparición algunos elementos novedosos, ya que este género era propio del teatro del

<sup>10</sup> Cotarelo declara que “desde las últimas loas de Bances parece que han pasado siglos, o que nos encontramos en otro país (...) el arte y el ingenio español espiraron con Carlos II” Ver E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid 1911, NBAE XVII, p. xl. Asimismo, E. Borrego Gutiérrez, *Un poeta cómico en la Corte: Vida y obra de Vicente Suárez de Deza*, Kassel 2002, p. 79, refiriéndose a las loas palaciegas de finales del siglo XVII y de principios del siglo XVIII, afirma que “del mismo modo que los entremeses y demás variedades del teatro breve, perdieron su originalidad primitiva para desaparecer o derivar en otro tipo de piezas”.

Buen Retiro —de propiedad real, y de acceso muy limitado— y pasa al teatro público, representándose tanto en el del Príncipe como en el de la Cruz (y, en 1801, en el de los Caños del Peral). Es también inusual la “resurrección” del género, del que constan muy pocos ejemplos para el caso de Carlos III o Carlos IV en los teatros públicos de Madrid. Finalmente, resulta muy llamativo no sólo el parecido, sino la imitación de los rasgos más sobresalientes y espectaculares de las cortesanías del siglo anterior.

Este conjunto de loas dedicadas a la reina comprendió 11 obras, representadas siempre el 9 de diciembre entre 1792 y 1797, además de la ya referida de 1801; de ellas hemos podido localizar cinco, e identificar otras dos, como se muestra en la tabla adjunta (con asterisco, aquellas cuyo libreto no se han conservado) <sup>11</sup>:

1792	Loa (sin título) *	L. Moncín	—
1793	<i>Madrid aplaude a su reina</i>	L. Moncín	Teatro del Príncipe
1794	<i>El Celo español</i>	—	—
1794	<i>El jardín del amor de la Nación</i>	L. F. Comella	—
1795	<i>El árbol de Recaredo</i> *	L. F. Comella	Teatro de la Cruz
1795	<i>La mayor reina es Luisa</i>	L. Moncín	Teatro del Príncipe
1796	<i>El alcázar de la felicidad</i>	G. Zabala y Zamora	Teatro de la Cruz

Pese a ser un género de antigua tradición, ciertamente existen diferencias entre la loa palaciega o cortesana representada en el Palacio del Buen Retiro en el siglo XVII y estas loas que no obstante bien pueden calificarse de tardobarrocas. Primeramente, se debe considerar que el entorno no es ya el de Palacio, en el que la distancia entre público y representantes se veía difuminada, si no eliminada, por la propia presencia del monarca. Se debe considerar, asimismo, que al no tratarse de una “fiesta real” como las del siglo anterior, otra diferencia importante es que en este caso —el de los teatros de Madrid— la representación se hace ante espectadores que han adquirido una entrada, frente al teatro

<sup>11</sup> Nuestra información procede de J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid 1993, y de R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* (1708-1808), 2 vols., 2ª ed. aumentada y corregida, Madrid 2008. Las obras que se han podido localizar se conservan, manuscritas, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. En el caso de *El árbol de Recaredo* sólo existe la música, aunque el título de esta última obra difiere del que se halla en la bibliografía citada, ya que la partitura correspondiente se titula *El árbol de Clodoveo*.

de corte en el que, más que para un grupo de espectadores, la loa se escribe en realidad para un grupo de partícipes<sup>12</sup>. Por otra parte, aunque las circunstancias de la monarquía sean ya muy diferentes, además de la exaltación de la reina sigue existiendo un mensaje de glorificación, que no se detiene en el elogio: adaptándose a su nuevo marco, en la loa se encuentran también advertencias a un público que ya no es tampoco el de Palacio, sino el del pueblo de Madrid. Debido a ello, es preciso transmitir una imagen de la monarquía “actualizada”, con una simbología acorde con nuevos valores o necesidades que hagan eficaz la presentación del mensaje. De aquí se deriva otra importante consecuencia, precisamente por el nuevo entorno en el que se representarán estas loas: la mezcla de lo culto y lo popular, que viene determinado por la tradición de la loa cortesana en el lenguaje, ahora menos elaborado y parco en metáforas y figuras retóricas (e incluso con inclusión de expresiones populares) y por las alegorías y alusiones a la realeza o el poder, también menos elaboradas y adaptadas a un público y a un espectáculo muy diferente de aquel que vio nacer y desarrollarse el género.

Otra diferencia, de tipo accidental, es que durante el período estudiado el aniversario de la reina se celebra anualmente en el teatro simplemente introduciendo una loa en la programación habitual; esto es: no se escribe *ex novo* ni se adapta para la ocasión una comedia o zarzuela, como ocurría con los últimos Austrias, sino que para festejar a la soberana se considera suficiente una breve introducción laudatoria. Así pues, estas loas aparecen desvinculadas por completo del resto de la representación teatral; frente al carácter bien establecido de *laudatio*, pero también de introducción a la función de teatro, estas loas finiseculares están dedicadas únicamente a ensalzar la figura de María Luisa, terminando normalmente con vítores<sup>13</sup>. Todo ello supone el nuevo marco de la ya antigua loa

<sup>12</sup> K. Spang, “Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales”, en I. Arellano, K. Spang y C.M. Pinillos (dirs.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana...*, p. 22.

En el teatro palaciego en general y en las loas correspondientes se borran los límites entre escenario y público, dado que el rey se convierte también en espectáculo; el teatro se convierte en medio de autorrepresentación de la monarquía.

<sup>13</sup> La única excepción es *El jardín del amor de la nación*, cuyos últimos versos recita Amor anunciando “y yo un teatral festejo en dos dramas he preparado: el primero de costumbres, y el otro de un bello rasgo de heroísmo, que brilló el corazón de Alejandro”. Efectivamente, en tal ocasión se representó *Los amigos del día* y *Alejandro en Oxidraca*, indicio que ha servido para datar dicha loa.

palaciega, desplazada de su marco habitual, pero conservando su esencia primigenia: la exaltación dinástica y, ocasionalmente, en un segundo plano, del promotor de la representación (que, a imagen del Conde Duque de Olivares, en estos casos es Madrid, en ocasiones representada en escena como personaje) <sup>14</sup>.

### *Imágenes de la Reina, imágenes de la Monarquía*

Pero lo más interesante es constatar el tipo de conceptos con los que se manifiesta la monarquía, y especialmente la reina, que normalmente coinciden con los utilizados en el siglo anterior. Primeramente, el entorno de la mayor parte de estas loas es un jardín, o aparecen jardineros, tópico muy utilizado en el barroco para mostrar un espacio armoniosamente creado, de naturaleza subyugada, que frecuentemente representa alegóricamente el paraíso terrenal, trasunto del celestial (del mismo modo, añadiríamos, que el poder y la gloria del monarca no es sino reflejo de la majestad divina) y, por tanto, espacio escénico de los dioses <sup>15</sup>. Con menor presencia, es también tópico frecuente en la literatura cortesana del siglo anterior la figura del alcázar, que aparece en dos de los títulos de estas loas, y que en una de ellas, *El alcázar de la felicidad*, resulta ser la morada de la reina María Luisa <sup>16</sup>. Respecto de la representación de la propia reina, una figura recurrente —y atributo de las reinas de la anterior dinastía— es la de

<sup>14</sup> Véase C. Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid 2006, p. 20. Así, en *La mayor reina es Luisa* o en *Madrid aplaude a su reina*, no sólo aparecen las armas de Madrid, sino que la ciudad misma es personificada y cobra apariencia y voz en escena.

<sup>15</sup> Ver I. Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel 2001, pp. 167 ss. Asimismo, J.M<sup>a</sup> Díez Borque, “Encuentros escénicos de los dioses en Calderón de la Barca”, en *Archivum Calderonianum* X (Stuttgart 2003), pp. 63-84. En parte sucede algo así en estas loas, ya que es normal la presencia de deidades mitológicas como Apolo o Flora, y la personificación de ideas o virtudes como el Tiempo, la Lealtad o el Amor. Asimismo, F. Di Gesù, “Función dramática de la escena interior y de la exterior en *El médico de su honra* de Calderón”, en K. Reichenberger e I. Arellano Ayuso (dirs.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, Kassel 2002, 2, pp. 143-150.

<sup>16</sup> En Calderón es metáfora frecuentemente utilizada para referirse al cielo, o a la Iglesia, como fortaleza, que erige sus defensas frente a las asechanzas del diablo. Ver I. Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas...*, p. 172.



la luz con que María Luisa de Parma ilumina suavemente cuanto la rodea, lo que propicia el empleo de una denominación frecuente en las loas barrocas: la Aurora. Este será el símil adecuado para nombrar a la reina, como “Aurora luciente, que esparce luces soberanas”<sup>17</sup>, a imitación de la verdadera luz, que es la del sol (el rey); esto es, figura subordinada al monarca, tocada por la luz de la majestad, cuyo origen no es propio, ya que se trata de luz reflejada.

La simbología del laurel (gloria), el cetro (poder y autoridad) y la palma (victoria) también se atribuyen a la reina<sup>18</sup>. La única referencia mitológica con la que se asocia metafóricamente a la reina María Luisa es Leda (“esta es la fecunda Leda parmesana, que al suelo ibero domina (...), en alusión a su fertilidad, que asegura cumplidamente la sucesión dinástica”<sup>19</sup>. Finalmente, la reina es también una flor, pero no una cualquiera: puede ser tanto “la flor más hermosa del Hispano suelo” o la “flor más hermosa que se puede hallar”<sup>20</sup> como, simbolizando la continuidad dinástica, la flor de lis, nacida “en el jardín de Clodoveo” y transplantada a “los fértiles espacios de la Iberia”, a quien la misma Flora rinde tributo<sup>21</sup>. La magnificencia y la abundancia se asocian a la reina, asimismo, mediante la rebosante cornucopia de Amaltea<sup>22</sup>. No obstante, las características más sobresalientes de la reina no son especialmente heroicas ni asociadas con el poder o la gloria, sino de índole más personal o, si se quiere, más “humana”, menos relacionadas con la majestad de la Institución que con el carácter de la propia María Luisa. De ella se resalta repetidamente su belleza, o se la “ama por sus prendas, sus virtudes, su afabilidad y gracia, haciéndola más querida su afable condición blanda”<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> *Madrid aplaude a su reina*. Con un sentido similar, *El jardín del amor de la Nación*.

<sup>18</sup> *La mayor reina es Luisa*.

<sup>19</sup> *El alcázar de la felicidad*.

<sup>20</sup> *El árbol de Clodoveo*. Nótese que la referencia procede de un texto cantado, que es lo único que se conserva de la obra, razón por la que citamos este título (ver nota 7).

<sup>21</sup> *El jardín del amor de la Nación*. La asociación a la dinastía de María Luisa, por medio del símbolo de la flor de lis, es evidente, pese a que en realidad naciera en suelo italiano. No obstante, se debe advertir que este texto de Comella es particularmente rico en metáforas y ambivalencias, de modo que la flor de lis alude en esta loa tanto a la dinastía como a la reina.

<sup>22</sup> Ídem.

<sup>23</sup> *Madrid aplaude a su reina*. Asimismo, al respecto de la imagen de María Luisa de Parma en Valencia, a través de las manifestaciones públicas de adhesión a la monarquía,

Y es que, de uno u otro modo, la imagen de la reina es también reflejo de la del rey; si bien en tres de las cinco obras el elogio se centra en la figura de María Luisa, en solitario, el contexto en el que se hace presente es el de la monarquía o la continuidad dinástica, y siempre en compañía del rey. De esta manera, el programa iconográfico trasciende normalmente la festividad del aniversario de la reina para pasar a ser un acto de afirmación de la monarquía; pero no es sólo el elogio lo que cabe encontrar en estas producciones, sino que también existe la advertencia, seguramente haciéndose eco de acontecimientos entonces de actualidad que el público relacionaría bien con la representación, y que darían pleno sentido al texto.

Así, en *El Celo español*, la monarquía está sustentada por cuatro personajes alegóricos: la Lealtad, el Valor, el Amor y la Prudencia. La Lealtad explica su determinación de que “ni de la traición los fieros tiros la puedan obligar que desampare el lado de sus reyes”; el Valor se declara resuelto a “que infatigable en procurar la ruina y exterminio de cuantos con infames asechanzas asesten contra el Sol [el rey] sus fieros tiros”. Por su parte, el Amor y la Prudencia declaran la necesidad de que los soberanos “amen a sus vasallos con afecto de hijos” y del gobierno prudente, para “obrar con acierto”; todo un programa político, reducido a su esencia. En la misma obra el origen del poder del monarca es puesto de relieve, del mismo modo que en el ideal barroco de monarquía absoluta:

El que ves que levanta el fuerte acero en ademán de herir, guarda sus filos para emplearlos en los que dudaren que es sagrado ese sol [el rey Carlos IV], que el cielo mismo nos le pone en la tierra por cabeza, que es nuestro padre y como buenos hijos debemos siempre amarle, defenderle y abrazar ciegamente sus designios.

Esta referencia al origen divino del poder del rey aparece también en *El jardín del amor de la Nación*: “a esa hermosa flor de lis vivifica con tus rayos, sol hermoso, pues que de otro sol eres vivo traslado”, haciendo ver que el monarca es reflejo en la tierra de la voluntad divina, y que por este designio ocupa su posición. De aquí, por medio de la metáfora, la legitimidad de la reina, que también

---

véase M<sup>a</sup> P. Monteagudo Robledo, *La monarquía ideal: Imágenes de la realeza en la Valencia moderna*, Valencia 1995. La connotación más frecuente en la imagen de la reina, a diferencia de las del rey, es precisamente la de “modelo de virtudes”.

recibe esa luz y ella misma “luce”, “ilumina”, pero no con luz propia, sino procedente del monarca <sup>24</sup>.

Se aprecia también en estas loas una voluntad de adaptar la imagen de la institución a los nuevos tiempos <sup>25</sup>. De hecho, en algunas de estas loas es posible apreciar elementos que difícilmente aparecerían en el Barroco, pero que cobran pleno sentido en la primera década del reinado de Carlos IV. Así, por ejemplo, la referencia al mundo del trabajo, ennoblecido. Si bien en *El Celo Español* declara que las “armas y las letras son del trono cimiento principal, basa primera”, se introducen dos grupos de hombres, flanqueando a la monarquía, cuya presencia explica el Celo:

este grupo que ves es un diseño de los empleos más esclarecidos (...) la industria popular es este otro acompañado de artes y de oficios siendo la agricultura la primera.

El reconocimiento de las dificultades económicas por las que pasaba el reino aparece en *El alcázar de la felicidad*, loa única en su género; la magnificencia sigue apareciendo relacionada con la reina, pero el festejo que se hará consistirá en un reparto de premios, ya que no son gratos a sus ojos “obsequios que ocasionan a sus hijos el menor dispendio”. El premio se repartirá por mitades entre “labradores y artistas que hoy oprimidos de su miseria no pueden fomentarse”, mientras que la otra mitad corresponderá a “niños y niñas que en nuestras fábricas se han distinguido por su adelantamiento”.

No sólo existe aquí una intención encomiástica sino, probablemente, didáctica o incluso aleccionadora, como se puede intuir en el caso ya expuesto de *El Celo español*, tanto en las alusiones a la traición como a la duda sobre la divinidad del monarca. Así sucede también en *El Jardín del amor de la Nación*, en el que a ambos lados de las representaciones de los monarcas, dos ninfas tienen encadenados al Tiempo y a la Fortuna; poco después, ante las protestas de ambos, que de buena gana rendirían pleitesía a la monarquía, se les explica el motivo de

<sup>24</sup> Pese a que en la monarquía española no se planteó claramente la connotación de “divinidad” del rey (y menos aún de la reina), lo cierto es que además de esta alusión existen otras dos directamente dirigidas a María Luisa, como se expone más adelante.

<sup>25</sup> Véase F. Rodríguez de la Flor, “Espejo de la Corte: honras fúnebres a la dinastía borbónica en Salamanca”, en *Actas del Congreso El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid 1989, pp. 640-646, respecto de las graduales modificaciones del carácter repetitivo y la sujeción total a una codificación en el arte efímero del Barroco y la Ilustración.

su prisión: “porque sepáis que debéis respetar a Luisa y Carlos”. Elogio, por tanto, pero también imagen actualizada de la monarquía en estas loas, y una transformación de la loa que trasciende el encomio para pasar a ser receptora de mensajes en principio secundarios, ajenos a la ocasión que se conmemora, pero que no dejan de ser procedentes en esta estrategia de adaptar la presencia de la imagen del poder a un medio nuevo, como es el teatro público.

*Música, danza y tramoya: Teatro espectacular al servicio de un modelo de representación de la majestad*

Sin entrar a describir pormenorizadamente cada una de estas loas, sí resulta interesante advertir las grandes líneas del elogio. En las cinco obras se desarrolla un programa similar: tras presentarse los primeros personajes (deidades mitológicas o personificaciones de virtudes o conceptos, como la Lealtad o la Fidelidad), se establece la necesidad de acudir en pos de la reina. Sólo se apartan de este modelo *La mayor reina es Luisa* y *El jardín del amor de la Nación*, que siguen el prototipo, tan común en las loas barrocas, de la “disputa de méritos”; en el primer caso triunfa la reina María Luisa frente a competidoras como Cleopatra, Menalipe y Semiramis, quienes reconocen la preeminencia de la reina española, ya que tiene dominio “en doce reinos” (y no uno, como las otras reinas); en el segundo, triunfa el Invierno sobre las demás estaciones, ya que es el tiempo en que nació la más hermosa flor (la reina de España).

Pero, más allá de estas semejanzas con modelos ya establecidos, existe un aspecto común a todas ellas, y que atañe al modo de “hacer presente” a la reina, a fin de rendirle homenaje, solazarse en su contemplación o rendirle el debido tributo. Y este es, precisamente, el momento culminante de la loa y su propia justificación; porque, a diferencia del modelo barroco, en el que el monarca asistía en persona a la representación, en todos estos casos se crea una expectativa, que finalmente se ve recompensada por el descubrimiento del retrato de María Luisa, o un símbolo que lo sustituyera, normalmente acompañado de elementos alusivos a su grandeza o sus virtudes, que constituyen una auténtica alegoría<sup>26</sup>, no siempre fácil de apreciar en su plena significación.

<sup>26</sup> “Alegoría”, “enigma”, “cifra” e incluso “hermoso país dispuesto al natural” es el nombre que reciben en estas loas las *apariciones* o *manifestaciones* de la reina.

Sea por continuar la tradición del género, por ofrecer un espectáculo diferente y adecuado a la grandeza de la monarquía, o bien para lograr la implicación del público, no sólo se utilizan efectos escenográficos que causarían sorpresa y admiración, sino también todas las formas artísticas en perfecta armonía significativa: música, pintura, escultura y arquitectura <sup>27</sup>. De este modo se presenta, con gran espectacularidad, una auténtica arquitectura efímera en la que está integrada la representación de la reina, constituyendo el punto culminante de la loa <sup>28</sup>. Este “momento culminante” es aprovechado, indefectiblemente, para presentar la imagen de la reina (en retrato, o figurada) integrada en un marco simbólico más amplio, que completa el sentido de la exaltación. En este entramado de significados la alegoría, la simbología del poder y medios expresivos de diversa índole, como lemas o elementos mitológicos, constituyen una verdadera arquitectura efímera alegórica que se ofrece a la contemplación del público, mientras suena la música y se rinde pleitesía a María Luisa. Y, efectivamente, como alegoría viviente de la majestad –ya que normalmente participan actores que personifican personajes diversos– puede entenderse este tipo de manifestación, verdaderamente singular y magnífica en su estatismo, aunque posiblemente enigmática para un público con poca formación, lo que en ocasiones requiere una pormenorizada explicación por parte del dramaturgo. No en vano, igual que su antecedente barroco, se trata de un género esencialmente erudito, aunque ahora introducido en el contexto del teatro comercial, tantas veces más cercano a lo popular que a la creación literaria con intención culta.

Así, por ejemplo, cuando se muestra el retrato de María Luisa en *Madrid aplaude a su reina*, “se descubre el Salón Regio y en su foro bajo un magnífico pabellón estará el Retrato Real, sirviendo de pedestal al trono las armas de Madrid”, y se manifiesta claramente cómo la ciudad rinde homenaje a su reina. Más elaborada es la alegoría de *El jardín del amor de la Nación*, en la que aparece un

<sup>27</sup> J. Farré, “Consideraciones generales acerca del espectáculo...”, p. 291.

<sup>28</sup> En este sentido, este tipo de loas participan de la tendencia del “teatro espectacular”, fórmula predilecta del teatro dieciochesco, y caracterizada por E. Palacios en su clasificación del teatro del siglo XVIII, ya que efectivamente aquí “el argumento es sólo una disculpa para el cambio de decoraciones, efectos escénicos y uso frecuente de la tramoya”. Bien es cierto que la clasificación no está pensada para los géneros breves, y que en estas loas la manifestación de la reina de forma espectacular es precisamente lo que justifica la obra. Ver E. Palacios Fernández, “El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos”, en J. Huerta (coord.), *Historia del Teatro Español*, Madrid 2003, 2, p. 1556.

Jardín largo. En su centro habrá una hermosa flor de lis que saldrá de un jarrón, en cuyo medio se verá claramente la cifra<sup>29</sup> de nuestros augustos soberanos, el que descansará sobre dos globos [el jarrón]. A su derecha estará el valor en figura de Alcides en acción de coronar la flor de lis. Apolo estará detrás en un pedestal más elevado con su cítara. Ocuparán los lados de la flor de Lis dos ninfas que tendrán encadenados al Tiempo y a la Fortuna.

Claramente, se hace referencia a la dinastía reinante mediante el símbolo de la flor de lis, y a las posesiones españolas, tanto en Europa como en el Nuevo Mundo, mediante los dos globos. La asociación con el valor y con las artes es clara, mientras que se representa también el poder de la monarquía sobre realidades aparentemente ingobernables: así, el tiempo y la fortuna. En relación con el “tiempo afortunado” en el que se desarrollaba el reinado, resulta interesante señalar que tanto Carlos III como Carlos IV se identifican con el dios Apolo, aludiendo a la edad de oro que se vivía en España<sup>30</sup>.

En *El alcázar de la felicidad* aparece un:

Salón magnífico con dosel y debajo de él el retrato de nuestra augusta soberana cubierto hasta su tiempo [poco después se descubre]; y a sus lados el Amor y el Respeto con al\*\*das [ilegible]. Fuera del dosel sentada la Felicidad, con manto y diadema preciosa, y en pie a sus lados el Premio con la cornucopia de Amaltea y el Celo con el escudo.

El Amor y el Respeto descubrirán finalmente le retrato, al ser sus custodios; la presencia de la reina se asocia con la Felicidad, en cuyo alcázar mora la real persona (y al que no se admite a la Pobreza, al Ocio o a la Adulación), y el retrato es guarnecido por el Celo, que porta el escudo de España, y el Premio, con la cornucopia de Amaltea, nodriza de Zeus, símbolo de opulenta exuberancia y

<sup>29</sup> Cifra, en su acepción de jeroglífico. Ver *Diccionario de Autoridades* (1726): “Modo u arte de escribir, dificultoso de comprender en sus cláusulas, si no es teniendo la clave”.

<sup>30</sup> J.M. Morales Folguera, “El fin de una época. Iconografía de la fiesta bajo dos reinos: Carlos III y Carlos IV”, en M. Torrione (coord.), *España Festejante*, Málaga 2000, pp. 533-541. Efectivamente, la profusión en alusiones mitológicas de anteriores reinados prácticamente se ve reducida, con Carlos III y Carlos IV, a Apolo, dios de la luz y personificación del sol, así como protector de las artes. Por extensión, se aludía así a la Edad de Oro y a la *Roma aeterna* que Octavio Augusto pretendía instaurar, ya que Octavio se sentía especialmente vinculado con Apolo.

riquezas inacabables. La reina es presentada en esta obra, –precisamente en la misma en la que se reconoce la pobreza de algunos de los súbditos y, por extensión, la difícil situación económica de España desde 1794– como fuente de abundancia y de dádivas a los necesitados.

Mención aparte merece *La Mayor reina es Luisa*. En esta loa se prevé que la decoración sea una “selva larga. En el centro habrá una hermosa palma frondosa y a cada lado un copado laurel”; una vez que la disputa entre las tres reinas que pugnan por ser reconocidas por el Tiempo como la más singular es interrumpida por España y Madrid en favor de María Luisa, se reproduce la exaltación de la reina de un modo especialmente “teatral”:

La Palma se transforma en un hermoso adorno iluminado del mejor gusto, y en su centro estará el retrato de su Majestad con el mayor decoro; el tronco de la Palma se transformará en un pedestal hermoso, con las armas de Madrid, y sobre el retrato en letras grandes el nombre de Luisa. Los dos laureles se trasforman en dos vistosos adornos que quedarán en el aire desapareciendo los troncos; en el de la derecha estará la persona que haga la Historia, y en el adorno con letras grandes estará escrito viva. En el de la izquierda estará quien haga la Fama, y el adorno tendrá escrito de Borbón. Y al descubrirse el retrato todos se arrodillan menos el Tiempo y la selva se muda en una regia decoración <sup>31</sup>.

Se llega así a trascender la alegoría, y el significado coincide con el significante, la imagen mental del concepto con la imagen visual, mientras se lee “Viva Luisa de Borbón”, fiando el efecto a la escenografía y a las elaboradas transformaciones que resultan en la exaltación de la reina. Como no puede ser menos en un género y con unas convenciones que perpetúan el vocabulario expresivo del Barroco, este singular recurso tiene precedentes; con no ser el único, uno de los más conocidos es el escenificado en febrero de 1658, concretamente en la loa para *Triunfos de amor y fortuna*, de Antonio de Solís, representada en el coliseo del Buen Retiro con motivo del nacimiento del primer hijo varón de Felipe IV, Felipe Próspero. En un momento similar al descrito, se descorre el telón, y aparece:

<sup>31</sup> Esta acotación escénica es la única de las cinco que ha sido publicada. Se reproduce en el único estudio dedicado a este género en el siglo XVIII: E. Palacios Fernández, “Las loas cortesanas de Luis Moncín”, en *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lérida 1998, p. 240.

un arco triunfal con el nombre de Felipe (...). En lo alto se ve unido con las nubes otro arco celeste y en él Iris con otras siete ninfas, y escrito en el mismo espacio del arco el nombre de *Próspero* con letras transparentes <sup>32</sup>.

Recurso añejo, por tanto, pero reutilizado seguramente con similar eficacia.

Finalmente, en *El Celo Español* la alegoría es más elaborada:

en el foro sobre cuatro columnas un sol, con corona real; del que salen siete rayos, y al remate de cada uno una letra: en el centro dos corazones unidos, encima del de la derecha una C y en el de la izquierda una L; del lado derecho sale un brazo armado con una espada, y del izquierdo otro brazo tendido de que pende un laurel. Varios hombres a la derecha decentemente vestidos y a la izquierda hombres y mujeres en los trajes y con los atributos que se les prevendrá.

Aquí la alegoría es especialmente elaborada, de modo que el Celo la explica: el Sol es “nuestro monarca, cuyos rayos prestan clara luz a sus dominios”, y los siete rayos del mismo, “la serie son de sus amados hijos”. Bajo ello, los dos corazones unidos representan, claramente, a Carlos IV y María Luisa, cuyo “enlace fino” es simbolizado por sus iniciales. El brazo armado, como se ha referido más arriba, significa la posibilidad del castigo, mientras que el brazo tendido simboliza el premio al que los buenos súbditos se hacen acreedores. La presencia de los grupos de hombres y mujeres figura “los empleos más esclarecidos”, por una parte, y “la industria popular, artes y de oficios”, novedad iconográfica en este tipo de representaciones del poder de la monarquía. En este caso, estos grupos de hombres y mujeres acompañan a las armas y las letras, que son “basa primera” del trono. Se reconoce así la importancia del trabajo manual y el trasfondo económico del poder, aunque en un segundo plano o, acaso más exactamente —en términos espaciales y figurados, describiendo la escena que se muestra—, de modo colateral.

La eficacia del mensaje depende en gran medida de la espectacularidad de la puesta en escena, que el público daría por supuesta esperando la “manifestación” de su reina, pero también del aspecto visual y auditivo. La música tiene en todas estas obras un papel destacado, ya que contribuye decisivamente a la exaltación del “retrato viviente” y a su contemplación; efectivamente, cuando se muestra al público la apoteosis de la reina María Luisa, el dramaturgo no prevé

<sup>32</sup> E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas...*, p. xxxv (existe edición moderna: Granada 2000). Otro ejemplo similar, muy estudiado, es el de la loa de *Andrómeda y Perseo*, de Calderón.



acción alguna. Se trata de una escena estática, en la que el poder de la imagen (del retrato y de su contexto alegórico) sustituye al poder de la palabra; ya no es la persuasión, sino la fuerza del mensaje, de la presencia de la reina, lo que se impone; y, mientras esto sucede, la música constituye el único proceso, la única “acción” apreciable. De hecho, cuando se presenta la “alegoría” o “arquitectura efímera”, en todas las loas se requiere música, que siempre es un *cuatro*, o coro, recurso de origen barroco, propio del teatro español y normalmente de gran sencillez en esta época<sup>33</sup>. Música, por otra parte, que normalmente también se hace oír al principio de la loa y al final, tanto por la eficacia de la repetición del mensaje como por el tipo de teatro en el que se ponía en escena la loa<sup>34</sup>. Al respecto de la participación musical resulta interesante señalar que, fuera del *cuatro* y de algún otro tipo de intervención cantada, el empleo de recursos sonoros adicionales sólo está documentado en *Madrid aplaude a su reina*, en la que, tras aparecer el retrato de María Luisa, se lanzan vítores a su persona, cantando, mientras “suenan cajas y clarines”, instrumentos con connotación de grandeza y majestad, tradicionalmente, y los propios de la caballeriza.

Como corresponde a un género teatral en el que lo principal es el mensaje, y siguiendo una antigua tradición, existe en todas estas loas un *últílogo*, o fragmento de síntesis panegírica que cierra la pieza; al servicio de la reiteración del mensaje, estos finales consisten en vivas a la reina y, normalmente, al rey y al príncipe e infantes<sup>35</sup>. A modo de final se suele repetir el *cuatro*, que de este modo se escucha dos y hasta tres veces durante la representación, y se acrecienta la sensación festiva con algún baile, como sucede en *Madrid aplaude a su reina*, que termina con una contradanza.

<sup>33</sup> De hecho, pese al origen de su nombre, estos *cuatros* raramente se escriben a cuatro voces. Véase J. Subirá, “El «Cuatro» escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración”, en *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1961, II, pp. 895-922.

<sup>34</sup> Efectivamente, tratándose del teatro comercial, sujeto a criterios de rentabilidad, no era posible introducir más música, tanto por razones presupuestarias como por el tiempo y el esfuerzo que requeriría preparar más números musicales. Posiblemente la música sea, en esta manifestación de suntuosidad, el elemento de mayor sencillez de cuantos contribuyen a la exaltación de la monarquía.

<sup>35</sup> J. Farré, “Consideraciones generales acerca del espectáculo...”, p. 287. En la loa barroca, este final era totalmente musicado; frente a ello, en este repertorio se combina el declamado con el final musicado. El hecho de que se repitiera el *cuatro*, en lugar de interpretarse nueva música, muy posiblemente se deba a las razones aludidas en la nota anterior.

*La simbología del poder en la representación de la Reina*

Mención especial merece este particular modo de “hacer presente” a la reina, mediante su retrato, o –de modo más infrecuente– una alegoría a su persona. No carece de precedentes este modo de presentar pleitesía a los monarcas, también de clara raigambre barroca; sin ir más lejos, tanto en triunfos como en arquitecturas efímeras destinadas a celebrar la entrada real, al ser coronados, como incluso en los túmulos erigidos con motivo de las exequias, la presencia del rey en retrato, compensando así su ausencia física, forma parte de la convención y del lenguaje del elogio público. De este modo se perpetúa una práctica, la de la arquitectura efímera y la presencia de la Real Persona en retrato, en un ámbito nuevo: el teatro. Nuevo y hasta entonces desconocido, ya que este tipo de manifestación tiene su origen y su desarrollo en las prácticas citadas, y no es un recurso escénico propio de un género –la loa cortesana– en el que, en principio, el propio monarca estaba presente.

Es también notable cómo la reina aparece, normalmente, asociada a Carlos IV. En dos de los casos estudiados, *El Celo español* y *El jardín del amor de la Nación*, esto sucede iconográficamente, en la propia representación de los soberanos, que aparecen juntos en la “alegoría” que se presenta al final de la loa. Pero en los textos de todas ellas se pueden apreciar continuas referencias al monarca, cuya presencia justifica, en última instancia, la pleitesía debida a María Luisa. La metáfora de la Aurora en *Madrid aplaude a su reina* es elocuente: “Esta es la luciente Aurora cuyas luces dan a España resplandor con que ilumina del reino las esperanzas”, siendo este resplandor reflejo de la luz del sol, figuradamente Carlos IV. En *La mayor reina es Luisa*, la alusión es iconográfica, y se refiere a la dinastía, al mostrarse sobre el retrato de la reina la inscripción “Viva Luisa de Borbón”. Parecido recurso se emplea en *El jardín del amor de la Nación*, en el que la flor de lis corona el emblema. Finalmente, el mismo vínculo dinástico es utilizado en *El alcázar de la felicidad*, al presentar el retrato: “(...) esta es la augusta, la grande Luisa de Borbón”<sup>36</sup>. Precisamente este tipo de asociaciones

<sup>36</sup> Respecto del título de otra loa, *El árbol de Recaredo*, la figura del árbol con la connotación de sucesión genealógica sigue siendo de uso común actualmente. Como se indica en la nota 11, es posible que el título real de esta obra sea *El árbol de Clodoveo*; en este caso se aludiría, al rey merovingio que se convirtió al cristianismo, de cuya estirpe descendería la monarquía española del siglo XVIII. Considerando el aspecto alegórico, cabe añadir que el

lleva a pensar que en la concepción de cada una de estas loas se encuentre, además de una cierta intención propagandística, la necesidad de legitimar a la reina en cuanto que parte fundamental de la continuidad dinástica. Este aspecto ya ha sido subrayado respecto de las entradas triunfales, que desde el siglo XVI eran especialmente espectaculares precisamente cuando se trataba de las organizadas en honor a las reinas consortes tras la celebración del matrimonio<sup>37</sup>. Un mecanismo similar operaría en este caso, de modo que junto a la preeminencia de la reina y su representación la justificación última de su presencia y de su majestad se muestra de modo más o menos claro en el matrimonio con Carlos IV y en su integración en la dinastía.

Pero, más allá de la evidente vinculación de la reina con la dinastía y con Carlos IV en este programa iconográfico, existe un aspecto llamativo: en realidad, todas estas obras están encaminadas a mostrar un retrato. Y efectivamente, este es el punto culminante de cada una de estas loas: la presentación del retrato de la reina María Luisa, normalmente acompañado de todo un contexto alegórico que magnifica su gloria. Lo extraordinario aquí es que, del mismo modo que ocurre con las loas escritas en honor de Carlos IV, se rinde pleitesía a la real persona, o más exactamente a su representación. Es ésta una distinción sutil dentro del teatro, porque aquí ya se ha traspasado la siempre imprecisa frontera de la ilusión, que hace que la reina coincida con personajes históricos como Cleopatra o Semiramis, o con deidades como Flora o Apolo; una vez instalados en ese espacio imaginario y atemporal todo es posible, de modo que la aparición de una “alegoría viviente”, formidable en su estatismo, no resulta inverosímil.

Pero precisamente en ese momento, la realidad más patente se introduce en un mundo imaginado, construido con alegorías y simbolismos; la pleitesía que invariablemente se rinde a la reina no es imaginada, puesto que es el punto central de la obra y de la representación, y aquí la ficción da paso a la realidad:

---

arraigo de Recaredo en la dinastía borbónica sería menor, lo que también lleva a suponer que el título de la obra posiblemente sería el primero. La referencia al “jardín de Clodoveo” en otra obra del mismo autor –L.F. Comella– nos reafirma en esta hipótesis.

<sup>37</sup> C. Lopezosa Aparicio, “Fiesta oficial y configuración de la ciudad. El caso del madrileño Paseo del Prado”, en *Anales de Historia del Arte* 12 (Madrid 2002), pp. 79-92, especialmente p. 82: De este modo, el protagonismo que cobraba la reina era una “maniobra perfecta para ensalzar la continuidad dinástica simbolizada en las figuras de las soberanas, tradición que se rompería con la llegada de los Borbones, quienes llegaron a celebrarlas al tiempo”.

Madrid, la Lealtad, el Tiempo... y con ellos el público del teatro, rinden homenaje efectivamente a la reina. Verdaderamente aquí la imagen, el retrato, es una representación figurativa que vacía el cuerpo mortal de la reina y lo sustituye por un cuerpo místico, hasta el punto de que la reina es verdaderamente su imagen<sup>38</sup>, y su manifestación la razón última del acto de propaganda y de adhesión que es la loa. Ciertamente, no se confunden los atributos de la reina con los del poder del rey, y su figura se muestra, en la mayor parte de los casos, subordinada a la de Carlos IV, aunque participando de su majestad. Por eso la reina no habla; ninguna actriz “hace el papel” de reina ni se espera que cobre corporeidad; estableciendo una comparación con otra manifestación efímera de la monarquía, del mismo modo que en un carro triunfal nadie “reemplaza” a la reina, sustituyendo su retrato por una persona, es impensable que en las loas, tratándose de una función de teatro, nadie represente este papel... porque aquí representación y presencia se confunden; la reina se hace presente a través de la imagen, de su retrato, y es a su presencia a lo que se rinde pleitesía. Dicho de otro modo: su cuerpo mortal no es relevante, no es a ella como ser humano a quien se dirige el elogio ni la reverencia, sino a su condición de reina, de modo que en realidad carece de importancia que no se haga manifiesto físicamente.

Curiosa forma de invocar la real presencia —posiblemente a imitación de las loas escritas en honor de Carlos IV, en las que también aparece su retrato—, cuya majestad confiere a María Luisa una capacidad propia de los monarcas del Antiguo Régimen, como personificación de la institución y de la continuidad dinástica, y depositarios de la majestad del trono: la capacidad de trascender su propia corporeidad y hacerse presente, como reina y no como ser mortal, para recibir el encomio y las debidas muestras de pleitesía. Porque, efectivamente, se da en este caso una apropiación por parte de la imagen de la reina de la *dignitas* propia de la monarquía, cuyo depositario es el rey, y por tanto de la sobrehumana capacidad de hacerse presente, en imagen, como tal rey. Capacidad, por otra parte, reconocida desde antiguo a los monarcas en cuanto que encarnación de

<sup>38</sup> Parafraseamos aquí a C. Lisón Tolosana, *La imagen del rey*, Madrid 1991, p. 184, haciendo presente que la alusión debe entenderse en un sentido antropológico, antes que de teoría política. Aunque basado en la tratadística barroca hispana de los dos cuerpos del rey, no puede dejar de reseñarse su deuda con las tesis de E.H. Kantorowicz *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid 1985.

un poder de procedencia divina, del que eran depositarios; no resultan palabras vacías de sentido, en este contexto, las alusiones a la “divinidad” —naturalmente, en un sentido figurado— de la propia María Luisa: en *Madrid aplaude a su reina*, la nobleza declara que venera a una “prodigiosa deidad”, que en esta obra no puede ser sino la reina, objeto de sus atenciones y pleitesía, mientras que en *El alcázar de la felicidad*, se comienza cantando “a nueva deidad” que, de igual modo, en este contexto sólo puede ser la propia reina. De esta manera, una vez al año, con ocasión de su aniversario, María Luisa de Parma transcendía su condición humana y pasaba a *ser* en el teatro la imagen de la reina, acaso impropriamente, pero con la legitimidad que consagró la costumbre <sup>39</sup>.

#### *Teatro y realidad: La presencia de la Reina en la programación teatral*

Resulta evidente la intención de festejar en los teatros de Madrid a la reina María Luisa, con creciente boato, desde diciembre de 1789, año en que el aniversario de la reina se celebró de modo especialmente notorio por medio de “iluminaciones”, que entendemos que se circunscribieron al exterior del teatro, durante un número variable de días. He aquí un nuevo indicio de la voluntad de destacar esta ocasión y convertirla en motivo de pública celebración, por medio de un recurso ya antiguo y tan importante en las festividades barrocas, pese a que Madrid contaba con alumbrado público desde 1765 <sup>40</sup>. Efectivamente, coincidiendo con el aniversario de María Luisa se organizaron iluminaciones en los teatros del Príncipe y de la Cruz, acontecimiento que se

<sup>39</sup> A estos efectos, especialmente llamativo resulta que en las tres loas en las que aparece el retrato de la reina, y no una representación simbólica, no existe representación alguna del monarca.

<sup>40</sup> Recurso tradicional y, como en el planteamiento de estas obras, muestra de lujo y derroche, artificio capaz de rivalizar con la Naturaleza y asombro de los concurrentes. Véase, para un acontecimiento cercano cronológicamente a estas representaciones, A. Bonet Correa, “La última arquitectura efímera del Antiguo Régimen”, estudio preliminar a *Los ornatos públicos de Madrid en la coronación de Carlos IV*, Barcelona 1983. Se trata de la reproducción facsímil de la *Descripción de los ornatos públicos con que la corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los reyes nuestros señores Don Carlos IV y Doña Luisa de Borbón, y la Jura del Serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, Madrid 1790.

documenta por vez primera en el teatro de la Cruz en diciembre de 1789, y que será constante entre 1792 y 1801. Paralelamente, a las iluminaciones se suma la loa para el día 9 de diciembre, aunque este modo de señalar la festividad sólo se extiende durante seis años (1792-1797), para desaparecer tan repentinamente como empezó. Algo parecido cabe señalar a propósito del fin de las iluminaciones, que se sucedieron con intensidad decreciente: de iluminar el teatro durante tres noches se pasa a una sola desde 1798, precisamente el año en que ya no se representan loas <sup>41</sup>. Un aspecto interesante que atañe a la acogida de la celebración es que bien por conmemorar el día o por atraer más público al teatro en fecha tan señalada, invariablemente se verifica que el día 9 de diciembre siempre se ofrecieron obras nuevas en la cartelera, de modo que, al renovarse la programación, se atrajera naturalmente un mayor número de espectadores <sup>42</sup>.

No es posible considerar la presencia de la reina María Luisa en la programación de los teatros madrileños como un evento más, dado lo inusual del género mediante el que se hace presente y, especialmente, lo efímero de su vigencia en la cartelera asociado a su aniversario. Resulta inevitable relacionar este mecanismo de exaltación con otras iniciativas que la reina emprende en la misma época, entre las que destacan la creación de la Real Orden de la reina María Luisa y el inicio de la costumbre del elogio público en el ámbito de la Junta de damas, creada en época de Carlos III. En el primer caso, fue la propia reina la que intervino en la creación de la orden –aprobada en 1792– y en la redacción de sus estatutos, y su madrinazgo la confirmaba en su papel de reina ilustrada. Paralelamente, con una mayor presencia en la sociedad, ya que era difundido por medio de la imprenta, el elogio público en la Junta de damas fue iniciado en 1794, manifestando invariablemente las virtudes de la reina. Como en el caso de las loas, esta práctica se limita a determinados años de

<sup>41</sup> A este respecto, resulta interesante comprobar cómo desde 1792 también se celebraron iluminaciones en los teatros en conmemoración de la onomástica de la reina, el 25 de agosto, aunque normalmente sólo en uno de los teatros. Esta práctica también cesa en 1801, aunque en 1804 también se iluminaron los teatros el 25 de agosto.

<sup>42</sup> De hecho, el examen de los ingresos de cada función revela que, salvo muy pocas excepciones, el día de mayor recaudación con la nueva programación era el 9 de diciembre. Cf. R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña...*

la década de 1790 y, del mismo modo que ocurre con la práctica de las iluminaciones de los teatros, es definitivamente abandonada en 1801 <sup>43</sup>.

No cabe duda de que existió desde el principio del reinado de María Luisa de Parma un movimiento dirigido a destruir su imagen pública, en el que llegó a tomar parte, ya entrado el siglo XIX, el propio Príncipe de Asturias, y cuya primera muestra bien podría ser la *Vie politique de Marie-Louise de Parme* (1793), primera de una larga serie <sup>44</sup>. Paralelamente, y como reacción ante esta realidad, no carece de lógica plantear que María Luisa promovió, precisamente en los años más agitados del reinado, el cultivo de una imagen de soberana virtuosa, atenta a las necesidades de sus súbditos, que al mismo tiempo reforzara su poder, tanto figurado como efectivo, mediante este tipo de iniciativas. Iniciativas novedosas en cuanto al medio (el elogio, mediante la imprenta, y la exaltación de su figura, mediante el teatro) e institucionalizadas con una periodicidad anual, similares en su cronología e intención, y coincidentes con los años más agitados del reinado de Carlos IV. Al respecto, conviene también recordar que precisamente las iniciativas más o menos sediciosas de Picornell o Malaspina, los escritos de Marchena, el marqués de Manca, el conde de Teba y tantos otros anónimos, así como la propaganda francesa, ya triunfante la revolución, coinciden asimismo en estos años <sup>45</sup>. En relación con los mismos, no se puede obviar la inquietud que los acontecimientos que se desarrollaban en el país vecino suscitaban en los reyes y en Floridablanca, y el hecho de que precisamente en 1792 la familia real francesa fuera encarcelada, a lo que se unieron las masacres de septiembre, pocos meses después. Bajo este punto de vista, tanto el intento de contrarrestar el empeoramiento de la imagen de los reyes (en especial tras el encumbramiento de Godoy en 1792) como la insistencia que se hace en las loas

<sup>43</sup> Curiosamente, los estatutos de la Real Orden y los de la Junta fueron aprobados en 1794. Ver A.J. Calvo Maturana, *María Luisa de Parma...*, pp. 58-85. Tal y como ocurre en el caso de las loas, las virtudes que se reconocen a la reina en estos *elogios* son de índole, fundamentalmente, privada y personal.

<sup>44</sup> *Vie politique de Marie-Louise de Parme, Reine d'Espagne, contenant ses intrigues amoureuses avec le duc d'Alcudia et autres amans, et sa jalousie contre la Duchesse d'Albe. Recueillie sur des mémoires autentiques*, París 1793.

<sup>45</sup> R. Herr, *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid 1964, pp. 224 ss, sobre las campañas francesas de propaganda, y 261 ss., sobre el desarrollo de la oposición al régimen monárquico español. Asimismo, M. Orteu Berrocal, “La literatura clandestina en la España de Carlos IV”, en *Cuadernos de Historia Moderna* 17 (Madrid 1996), pp. 71-104.

sobre la Lealtad, el castigo de la traición o el amor al pueblo se pueden explicar razonablemente en el contexto de estos primeros años de reinado.

Superando el marco del teatro, parece claro que en el caso de las loas cortesanas escritas en loor de María Luisa de Parma se produce, como en otras manifestaciones efímeras de la monarquía, una estricta observancia de las formas expresivas del pasado, aunque adaptadas a su manifestación en el marco de un espectáculo público. De este modo, existe una pervivencia a finales del siglo XVIII de modelos anteriores, barrocos en su concepción y desarrollo, aunque pudieran servir a fines diferentes de los de la anterior dinastía, en la que se originaron <sup>46</sup>. Por otra parte, considerando la función de estas obras y su peculiar dramaturgia, puede hablarse, si no de un teatro de corte, de un teatro ceremonial, siempre sujeto a las mismas convenciones y al mismo fin: el encomio de la reina y, de modo constante en todas las loas, la pleitesía que se le rinde. También en este aspecto, como ceremonias que eran destinadas a la exaltación del poder de la monarquía borbónica, existe una clara continuidad en cuanto que “aparatos propagandísticos del poder” respecto de la época de los Austrias <sup>47</sup>.

Finalizando el presente estudio, resulta interesante advertir que, aunque la “recuperación” de la loa cortesana a finales del siglo XVIII resulta una notable peculiaridad en la cartelera teatral madrileña, para el estudioso del teatro de la época la existencia de escenas como las aquí descritas, de estática manifestación de la gloria de la reina, no resulta del todo extraña. Efectivamente, este recurso se había puesto de moda en los escenarios madrileños precisamente en la década de 1790, a través de un nuevo género de teatro musical <sup>48</sup>; ya cultivado en el

<sup>46</sup> Así, al respecto de la proclamación de Carlos IV, y en un aspecto meramente literario, F.J. Campos y Fernández de Sevilla, “Ciclo literario en el convento madrileño de San Felipe el Real con motivo de la coronación de Carlos IV”, en M. Torrione (coord.), *España Festejante...*, pp. 257-265.

<sup>47</sup> F. Rodríguez de la Flor, *Atenas castellana...*, p. 198.

<sup>48</sup> Sobre el melólogo, véase J. Subirá, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, 2 vols., Barcelona 1949-1950. Sobre el fenómeno de la estatuaria en escena, J. Álvarez Barrientos, “Pantomima, estatuaria, escena muda y parodia en los melólogos (a propósito de González del Castillo)”, en A. Romero Ferrer (ed.), *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*, Cádiz 2005, pp. 259-293. Asimismo, G. Labrador López de Azcona, “Forma, estructura y significado en *Inés de Castro*. Hacia una poética musical en los melólogos de Comella-Laserna”, en J. Álvarez Barrientos y B. Lolo (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid 2008, pp. 439-457.



sainete, el melólogo –en el que se alterna la declamación de un texto de gran emotividad con breves interludios musicales– recurre con frecuencia, precisamente en los momentos de mayor intensidad emocional, a presentar escenas estáticas, concebidas únicamente para ser contempladas, en las que la acción (el tiempo) se detiene, y se confía el mensaje a la música. Curiosamente, el modo de apelar a la sensibilidad del espectador es el mismo en ambos casos, aunque se trate, por una parte, del *teatro de la sensibilidad* más actual, y por otra, de un vestigio tardobarroco al servicio de un mensaje y una estética que, en esencia, se mantenía fiel a los mismos principios que en la anterior dinastía.